

Vera U. G. Scherr
Aufführungspraxis Vokalmusik
Handbuch der lateinischen Aussprache

Vera U. G. Scherr

Aufführungspraxis Vokalmusik

Handbuch der lateinischen Aussprache

Klassisch – Italienisch – Deutsch – Französisch

Mit ausführlicher Phonetik des Italienischen

Mit einem neuen Kapitel zur traditionellen
französischen Aussprache des Lateins



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.dnb.de abrufbar.

www.baerenreiter.com

4., erweiterte Auflage 2014

© 2010 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Titelbild: Mielich-Kodex, Band 1, Seite 66 © Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. AI, 66

Einbandgestaltung: www.takeoff-ks.de, christowzik + scheuch, Kassel

Druck und Bindung: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm

ISBN 978-3-7618-2214-2

**Meiner Mutter und
meinen Schwestern**

VERITA
ENIMA
REGINA
ARTIUM

Inhalt

Vorwort	XIV
I Einleitung	1
MUSIK UND SPRACHE	1
Kunstgesang und Hochlautung 2	
Gesang und Textverständlichkeit 3	
Gute Aussprache auch für den Laiengesang 4	
LATEIN – SPRACHE DER KUNST UND DES KULTS	4
Schrift und Laut; Grundzüge eines Modells der lateinischen Hochlautung 5	
DIE ITALIENISCHE AUSSPRACHE DES LATEINS – NUR EINE FRAGE VON ZISCHLAUTEN?	6
Der Interpret und Italienisch 7	
Latein und Italienisch 9	
II Rundflug 2000 – 2000 Jahre Latein und Europa	11
III Motivation oder Die Qual der Wahl	19
IV Die Beschreibung der Laute und ihre Einteilung	23
MERKMALE	23
1 Vokale (Vokalviereck)	26
2 Konsonanten (Halbvokale, Halbkonsonanten)	27
PHONETISCHE SCHREIBUNG	28
Weitere Zeichen 30	
ERKLÄRUNG VERSCHIEDENER BEGRIFFE	31
ABKÜRZUNGEN	33
	VII

V	Zur klassisch restituierten Aussprache des Lateins	35
	WEGE DER FORSCHUNG	35
1	Die Vokale (Schriftzeichen: I, E, A, O, V (U); Y) Kurzer Vokal vor Vokal 38	37
2	Die Halbvokale (I, V (U); QV, GV)	39
3	Die Diphthonge (AE, OE, AU, UI, EI, OU, EU)	40
4	Die Konsonanten	41
a	Die Schwing- und Laterallaute (Liquidae) (R, RH, L) 41	
b	Die Nasallaute (M, N, GN) 42	
c	Die Frikative/Reibelaute (F, S, (Z), H) 43	
d	Die Plosiva/Verschußlaute (Mutae) (P, PH, B, T, TI+Vokal, TH, D, K, C, Q, (QV), CH, G, (GV)); der Doppellaut [ks] (X, (XS)) 44	
	Das Wichtigste auf einen Blick	45
5	Die Lautverbindungen	46
6	Die Wortbetonung, der lateinische Akzent	48
	Das Paenultimagesetz 48	
7	Die Silbe, das Silbengewicht („Silbenquantität“), die Silbentrennung ..	49
VI	Die italienische Lautung und ihre Anwendung auf die lateinische Sprache	53
	EINLEITUNG	53
A	Die italienische Lautung	55
	Vorbemerkung zur Wortbetonung, Wortfuge, „syntaktischen Verdopplung“, Silbentrennung und Vokallänge	55
1	Die Vokale (Schriftzeichen: I, (J, Y), E, A, O, U)	56
2	Die Halbvokale (I, (J, Y), U)	57
3	Die Konsonanten	58
	Allgemeines; gelängte Konsonanten 58	
	Die italienischen Konsonanten im einzelnen:	
a	Die Schwing- und Laterallaute (R, L, GLI) 59	
b	Die Nasallaute (M, N, GN(I)) 60	
c	Die Frikative/Reibelaute (F, V, S, SC(I/E)) 62	
d	Die Affrikative (Z, C(I/E), G(I/E)); die Doppellaute (X) 64	

e	Die Plosiva/Verschlußlaute (P, B, T, D, C(H), Q(U), G(H))	66
	Der Buchstabe H	67
	Schreibung von gelängtem Konsonant	67
	Zusammenfassung	67
4	Die Lautverbindungen	69
a	Vokal + Vokal(e); Diphthong/Stelldiphthong; Exkurs wider den harten Glottisschlag	69
b	Konsonantengruppen	72
c und d	Vokal und Konsonant(en), Konsonantanbindung	72
	Mittlere Länge von Konsonanten	72
B	Die Anwendung des italienischen Lautsystems auf die lateinische Sprache im Gesange	73
	DIE GESCHICHTE DER SCHULAUSSPRACHE DES LATEINS IN ITALIEN	74
	Tradition, Selbst- und Unbewußtes bis 1900	74
	Neue Aspekte seit 1900	76
	DIE PRAXIS DER ITALIENISCHEN LATEINAUSSPRACHE IM GESANG HEUTE	80
1	Die Vokale (Schriftzeichen: I, Y; E, AE, OE; A, O, U (V))	80
	Die modifizierte Vokalregel	81
2	Die Halbvokale, <i>I consonans</i> (I, J), <i>V consonans</i> (U (V))	82
3	Die Konsonanten	84
a	Laterallaute (GLI)	84
b	Nasallaute (GN, N, M)	84
c	Frikative (PH, V (v, u), S, SC(I/E))	84
d	Affrikative und Doppellaute (Z, TI+Vokal, <i>C dolce</i> , <i>G dolce</i> ; X)	85
e	Verschlußlaute/Plosiva (C, QU, K, CH, SCH; B, T, D im Auslaut); die griechischen Aspiratae (CH, PH, TH)	86
	Der Buchstabe H	87
4	Die Lautverbindungen innerhalb des Wortes	87
a	Vokal + Vokal(e)	87
b	Konsonant + Konsonant(en) (<i>XC dolce</i> , NCT, NX/NCTI-, XS)	87
5	Die Wortfuge	88
a	Vokal(e) + Vokal(e)	88
b	Vokal + Konsonant(en); syntaktische Verdopplung	89
c	Konsonant + Vokal	89
d	Konsonant + Konsonant	90
	Zusammenfassung der wichtigsten Besonderheiten	90

VII Die deutsche Aussprache des Lateins	93
A Geschichte der Schulaussprache des Lateins in Deutschland	93
VON DER RENAISSANCE BIS ZUM ENDE DES 18. JAHRHUNDERTS	93
Erasmus und die deutsche Lateinaussprache 93	
Die Zeitgenossen und Nachfolger 94	
Nationale und klassische Lateinaussprache 95	
„Von den Buchstaben“	96
a Die Vokale 97	
b <i>V consonans, I consonans</i> 98	
c Die Diphthonge (AE, OE; AV, EV; AI, OI, EI, UI, YI) 101	
d Die Konsonanten (alphabetisch geordnet) 104	
e Wortbetonung, Akzent, Längen und Kürzen, Silbentrennung 109	
Zusammenfassung. Die deutsche Aussprache bis gegen 1800	111
ZEIT DES UMBRUCHS. DIE NEUHUMANISTEN	113
Die richtige Quantität, ein Muß! 113	
Und „die Buchstaben“?	119
a Die Vokale, Umlaute und Diphthonge 119	
b Die Konsonanten (alphabetisch geordnet) 121	
c Wortbetonung, Silbentrennung 125	
Zusammenfassung. Wandel der Aussprache im 19. Jahrhundert	125
DAS 20. JAHRHUNDERT. SCHULAUSSPRACHE UND KIRCHENSPRACHE	127
DAS ENDE DER DEUTSCHEN TRADITION	131
B Die deutsche Aussprache des Lateins. Ein Modell	132
1 Die Vokale, „Umlaute“ und Diphthonge	132
Die Qualität der unbetonten Vokale 133	
Das Rezept oder <i>Wie kommen deutsche und lateinische Quantität ohne K(r)ampf miteinander aus</i> 134	
Die Vokale im einzelnen (I, E, A, O, U) 134	
Die „Umlaute“ (AE, OE, Y) 137	
Die Diphthonge (AU, AI, OI, EI, EU, UI) 137	
2 Die Konsonanten (alphabetisch geordnet)	138
Zusammenfassung	141

3	Die Lautverbindungen, die Wortfuge, zusammengesetzte Wörter und die Silbentrennung	143
	Vokalfolgen im Wort 143	
	Die Wortfuge, zusammengesetzte Wörter 143	
	Die Silbentrennung 144	
VIII	Transkriptionsbeispiele	145
	Te Deum (3. Jhdt., Teil I)	146
	Credo (5./6. Jhdt.)	147
	Magnificat (Vulgata)	152
	Horaz, Carmina Lib. I, 11	154
	Catull, Carmina 5 (gekürzt)	156
	Carmina 85	158
	Prophetiae Sibyllarum, Vorspruch, Sibylla Lybica (Orlando di Lasso, Renaissance)	158
IX	Anhang	161
	Wurde in Deutschland bis zum Ende des 18. Jahrhunderts lateinische Vokalmusik in deutscher oder italienischer Aussprache gesungen?	161
	FRAGEN UND WEGE ZU ANTWORTEN	161
	INDIZIENSUCHE	163
1	Italien, Italiener, Italienisch, Italienische Manier; Orte, Besetzungen, Biographisches	163
	Kennst du das Land ...? 163	
	Hofmusik; ausländische Musiker in Würzburg, Stuttgart und Esterháza 165	
	Salzburg und andere Zentren 165	
	München 166	
	Wien 167	
	Dresden 168	
	Zum Beispiel: Heinrich Schütz. Was kann die Biographie beweisen? 168	
	Und nach Schütz? Chr. Bernhard, J. A. Hasse 169	
2	Kirchenmusik, Schule: Musik und Latein. Wachsendes Nationalbewußtsein	170
3	<i>Ars cantandi</i>	171
	„Ein guter Sänger muß ferner: eine gute Aussprache haben.“ 172	
4	Hochdeutsch	174

DIREKTE AUSSAGEN ZUM AUSSPRACHEMODUS DES LATEINS IM GESANGE	175
Christoph Bernhard 175	
Johann Baptist Lasser 175	
Georg Philipp Telemann 176	
Johann Wolfgang von Goethe 176	
WEITERE HINWEISE	177
Orthographisches 177	
Gedrucktes 178	
DIE AUTOGRAPHEN UND HANDSCHRIFTEN	179
Das geschriebene Wort 179	
Silbentrennung 180	
BEWEISE	181
Phonetik und Schrift 181	
Bei welchen Komponisten oder in der Praxis benützten Codices und Abschriften läßt sich eine deutsche Lautung mit größter Wahr- scheinlichkeit nachweisen? 183	
CONCLUSIO	184
UND DAS WERK SELBST?	185
X Bibliographien	187
A QUELLENBIBLIOGRAPHIE (zum Anhang: <i>Ars cantandi</i> , 1474—1884)	187
B ALLGEMEINE BIBLIOGRAPHIE (alle Kapitel)	190
XI Register	199
Lateinische Wörter mit griechischen und hebräischen Formen; Namen 199	
Italienische Wörter 207	
Deutsche Wörter 211	
Personenregister 213	

XII Die traditionelle französische Aussprache des Lateins	215
A Die französische Lautung	215
1 Die Vokale	216
a Die Oralvokale 216	
b Die Nasalvokale 216	
c Der Öffnungsgrad der Vokale 217	
Die französischen Vokale im einzelnen	217
a Die E-Laute 217	
b Die O-Laute 218	
c Die Ö-Laute 218	
2 Die Halbvokale/Halbkonsanten	219
Zur Frage der Diphthonge im Französischen	219
3 Die Konsonanten	219
B Die Anwendung des französischen Lautsystems auf die lateinische Sprache im Gesang	220
ZUR GESCHICHTE DER FRANZÖSISCHEN AUSSPRACHE DES LATEINS	220
Die wichtigsten Stationen	221
DIE TRADITIONELLE FRANZÖSISCHE AUSSPRACHE DES LATEINS. EIN MODELL	226
1 Die Vokale	228
2 Die Diphthonge	231
3 Die Nasalisierung im Lateinischen	233
4 Die Halbvokale/Halbkonsanten	234
5 Die Konsonanten	235
ZUM SCHLUSS	239
Bibliographie	240
Transkriptionsbeispiele	241
Marc-Antoine Charpentier, Te Deum	241
Camille Saint-Saëns, Oratorio de Noël	243
Gabriel Fauré, Requiem	245
Register.....	247
Lateinische Wörter	247
Personenregister	249
XIII Kurze Synopsis der nationalen Aussprachen des Lateins	250

Vorwort

Dieses Buch wurde aus dem fast täglichen Umgang mit Vokalmusik in lateinischer Sprache, aus der Praxis geboren.

Als Konzertsängerin sehe ich mich ständig mit Unsicherheiten, ja Streitigkeiten von Dirigenten und Sängerkollegen über die lautliche Behandlung von Latein konfrontiert, selbst innerhalb der deutschen, sogenannten ‚traditionellen kirchenlateinischen‘ Aussprache. Ich wollte die Gründe dafür so weit wie möglich herausfinden und schließlich eine heute vertretbare künstlerische Norm systematisch beschreiben.

Daß die vorliegende Schrift gerade jetzt entstanden ist, hat gewiß einen wichtigen historischen Aspekt. Das Lautbild eines deutsch ausgesprochenen Lateins verschwindet in Deutschland seit dem II. Vatikanischen Konzil (1962–1965) zunehmend. An dem Ort, wo es noch in einer von der Gemeinde mitgesprochenen oder gesungenen Gebetspraxis getragen war, in der katholischen Liturgie, erklingt Latein nur mehr reduziert. So verbreitet sich auch dort Unsicherheit, ob etwa der Gregorianische Choral in deutscher, italienischer oder auch klassisch restituierter Aussprache am würdigsten erklingt. Dieses Buch kann und will Fragen zur Gregorianik nicht beantworten, wenngleich der gregorianische Gesang vokale Musik im ursprünglichsten und zugleich höchsten künstlerischen Sinne ist. Der Student und Kirchenmusiker, der sich der Gregorianikschule um Cardin, Agustoni, Göschl und Joppich verbunden fühlt, sollte aber die Kapitel *Die italienische Lautung* und *Die italienische Aussprache des Lateins* gründlich studieren. Ein Flickenteppich von italienisierender Deutsch-Latein-Aussprache kann dem gregorianischen Gesang kein würdiges Gewand sein.

Im wesentlichen ist die mehrstimmige geistliche und weltliche Vokalmusik seit der Renaissance bis heute im Blick, welche allgemein das Repertoire des öffentlichen Musiklebens bildet.

In den Schulen Baden-Württembergs und Bayerns wurde bis vor kurzem Latein noch in deutscher Aussprachetradition gelehrt. So soll der Teil über die ‚Deutsche Schulaussprache‘ eine umfassende Darstellung dieser Aussprache und deren heutigen Stand sein, wie sie meine Generation *noch* allgemein kennt – vielleicht ein Dokument, auf das später Musiker zurückgreifen können, wenn es um Aufführungen lateinischer Vokalmusik aus dem deutschsprachigen Raum geht.

Zunehmend wird in den letzten Jahren in der Vokalmusik die italienische Aussprache des Lateins verlangt. Dabei kann dem auch nur mittelmäßig phonetisch Geschulten – und dazu sollten doch wohl Sänger und Chorleiter gehören – nicht entgehen, wie rudimentär die Kenntnisse sind, wie unbefriedigend die der sängerischen Gestaltung so entgegenkommende italienische Sprache auch im Latein realisiert wird. Es ist mir zentrales Anliegen zu zeigen, daß die Aussprache des Italienischen erst gründlich erfaßt sein muß, um ein wirklich ‚italienisches Latein‘ singen zu können. Ich sah also die Notwendigkeit, die **Fremdsprache Italienisch** phonetisch genau darzustellen und zu würdigen, soweit dies für die Aussprache des Lateins *all'italiana* relevant ist.

Noch weiter kompliziert sich die Aussprachesituation dadurch, daß seit einiger Zeit Latein an deutschen und vielen ausländischen Schulen in der „klassisch restituierten Aussprache“ gelehrt wird. Bei aller Ungenauigkeit der Realisation ist sie zumindest in einigen auffälligen Punkten (z. B. durchgängige k-Aussprache für C) bei der jüngeren Generation Allgemeingut.

So soll dieses Buch dem Interpreten die verschiedenen gewachsenen Systeme erklären, sie in ihrer historischen und phonetischen Dimension jeweils einordnen und abgrenzen. Letzteres ist mir dabei ein ganz besonderes Anliegen, da der gegenwärtige Zustand unsicherer Mischung unerträglich und mit der Aufgabe unvereinbar ist, Musik- und Worttext so getreu wie möglich zum Klingen zu bringen. Subjektives „Das-gefällt-mir-besser“ als Rechtfertigung, etwa einen einzelnen Laut aus einem fremden System zu fordern, kommt meist aus Unwissen oder unreflektierten, schlechten Gewohnheiten. Manchmal dürfte auch der Wunsch mitspielen, der Interpretation durch Übernehmen fremdklingender Einzelheiten ein etwas exotisch-attraktives Gepräge zu geben, ein Verfahren, das allenfalls einem Popsänger wohl anstehen mag.

Ich hoffe, daß der Benützer dieses Handbuchs auch ohne oder mit nur geringen Lateinkenntnissen eine umfassende Informations- und Nachschlagehilfe findet. Die knappen Zusammenfassungen enthalten die jeweils wichtigsten Grundzüge der Lautungen. Nichtlateinische Ausdrücke wie *Kyrie eleison* oder *hosanna*, die häufig in der lateinischen Sakralmusik vorkommen, sind ebenfalls berücksichtigt. Nützlich schien es auch, einige Texte zusammenhängend phonetisch zu transkribieren.

Immer wieder wird die Frage der historischen Aufführungspraxis in deutschsprachigen Gebieten gestellt, wo italienische Musik und Musiker das deutsche Musikleben bis ins 19. Jahrhundert entscheidend mitgestalteten. Die Frage, ob Latein deutsch oder italienisch gesungen wurde, hat sich die Musikwissenschaft noch nicht zum Thema gemacht. So konnten dazu bisher auch nur nach Gefühl und Neigung Antworten gegeben werden.

Eine angenehme Pflicht ist es mir, hier all denen zu danken, die an der Entstehung dieser Schrift mitgewirkt haben, wenn ich sie auch nicht einzeln nennen kann. Viele Dirigenten, Sänger, Musikwissenschaftler und Philologen in Deutschland, Großbritannien, Italien, Österreich und Polen haben mir geholfen, die sich in Brief und Gespräch äußerten oder zu einem Interview bereit erklärten.

Professor Piero Fiorelli, Florenz, bin ich zu allergrößtem Dank verpflichtet. Unermüdlich las und kommentierte er meine Texte, unschätzbar war seine Bereitschaft, mir jederzeit in detaillierter Fachkenntnis Anregung und Ermunterung zu geben. Dr. Ria Omasreiter begleitete und korrigierte über die lange Zeit der Entstehung meine Skripten mit Erfahrung und Akribie.

Stuttgart, Sylvester 1989

Vera U. G. Scherr

Vorwort zu erweiterter Auflage 2010

Seit der Veröffentlichung des vorliegenden Handbuchs wurde ich darüber befragt, wie ein französisches Latein geklungen habe, das für französische Kompositionen zumindest bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts adäquat ist.

Mir war bewußt, wie kompliziert in Frankreich die Situation war und ist und daß es schwierig sein mußte, Franzosen zu finden, die noch authentisch mit einem traditionellen französischen Latein umgehen können. Durch Freistellung vom Unterrichtsauftrag an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim hatte ich die Möglichkeit, intensive Recherchen anzustellen. Ich bedanke mich für dieses Entgegenkommen.

Zu danken habe ich auch meinen Interviewpartnern, allen voran Père J. Hameline in Paris, der sich umfassend mit der Lateinaussprache in Frankreich auskennt. Ganz besonderer Dank gebührt Marie-Paule Hallard. Sie war mir nicht nur inspirierende Hilfe bei den Übersetzungen der Zitate. Mit ihrer überragenden Kenntnis der französischen Phonetik gab sie mir wesentliche Impulse zu Text und Inhalt. Caroline Melzer regte in manchen Passagen leichter verständliche Formulierungen an und trug mit klarem Blick zu mehr Übersichtlichkeit bei.

Edingen-Neckarhausen, April 2010

I Einleitung

MUSIK UND SPRACHE

Die Gegenwart von Sprache unterscheidet höchst signifikant Vokalmusik von jeder anderen Musik.

So einfach und lapidar schreibt Th. Grubb in seinem Handbuch der französischen Aussprache für Sänger (S. 2). Der Sänger oder Chor benützt mehr oder weniger bewußt die jeweilige Sprache eines Musikstückes als Sinn-, Klang- und Ausdrucksträger, gestaltet Form und Inhalt von Sprache und Musik nach seinen eigenen geistigen, emotionalen und technischen Möglichkeiten.

Für jeden ernsthaften Interpreten von Vokalmusik bedeutet diese Auseinandersetzung mit dem Wort in Verbindung zur Musik immer neue geistige Anregung, wobei er einmal mehr dem musikalischen Duktus, ein andermal eher der sprachlichen Geschliffenheit den Vorzug geben mag, jedoch stets auf der Suche nach bedeutungsvoller Balance bleibt.

Über das Verhältnis von Musik und Sprache, deren wechselseitigen Einfluß in der europäischen Musik gibt es viele Äußerungen und detaillierte Untersuchungen. Titel wie „*Musica poetica*“, „*Musica e Poesia*“, „*Dichtkunst und Musik*“, „*Musik und Rhetorik*“, „*Musik und Sprache*“ oder auch „*Zum Wort-Ton-Problem bei . . .*“ sind häufig zu finden. Das Verhältnis von sprachlicher Diktion, Sinngehalt und musikalischem Klang wurde im Lauf der Musikgeschichte stets neu bewertet. So sieht das Barockzeitalter selbst die Instrumentalmusik als „*nichts anderes . . . als eine Ton-Sprache oder Klang-Rede*“.¹ Im Übergang zur Klassik wird „*Musik als Ausdruck der Empfindung*“ und „*die Sprache als Kleid des Gedanken*“² bezeichnet. Bis in die frühe Romantik war das ‚redende Prinzip‘ bestimmende Ausdrucksästhetik. Richard Wagners Suche nach dem natürlichen Sprachausdruck führte ihn für die Komposition in deutscher Sprache zum sinnbetonenden Stabreim. Die innige Verknüpfung von Wort und Ton im Lied belebte immer neu die kompositorische Kreativität. In der neuesten Musik gar werden Worte in phonetische Bestandteile, in Klangfetzen aufgelöst und diese als direkte Bausteine der Komposition verwendet. So ist Sprache mit ihrem Bedeutungsinhalt und mit dem ihr eigenen Klang Teil der gesamten musikalischen Geste und Form. „*Die Dominanz eines Aspektes muß aber nicht das gleichzeitige Vorhandensein eines anderen ausschließen.*“³

¹ Joh. Mattheson, S. 82, § 63.

² C. Ph. E. Bach, S. 31, 34.

³ W. Gruhn, S. 134.

Kunstgesang und Hochlautung

Der Interpret muß also mit dem geistigen Gehalt *und* der Klangdarstellung selbst vertraut sein, d. h. in Aussprache und Lautung sinn- und emotionserhellend wirken können. Für die Lautdarstellung *jeglicher* Sprache im Kunstgesang kann als Aufgabe und Ziel nur die Forderung von Th. Siebs gelten, die er in seinem wohl jedem deutschen Interpreten bekannten, grundlegenden Werk *Deutsche Aussprache* stellt: „*Auch für die Aussprache beim Kunstgesang ist die Hochlautung verbindlich. Soweit es sich bei Gesangskompositionen um Kunstgesang handelt, kommt eine andere als die höchste Formstufe nicht in Betracht.*“⁴

Um die Frage der ‚Höchstnorm‘ ist eine heftige Diskussion entbrannt. Daß diese nirgends im Sprechen verwirklicht werde, war schon im letzten Jahrhundert bemerkt, ja, sie war bereits in Frage gestellt worden, als man eben erst anfang, nach einer einheitlichen Regelung der deutschen Aussprache zu suchen. Das *Duden-Aussprachewörterbuch* und *Das große Wörterbuch der deutschen Aussprache* basieren auf dem Versuch der „*Realisation einer Hochlautungsstufe, die für jene, bildungstragende Schicht unbedingt erreichbar ist, die die deutsche Sprache bewußt in gepflegter Form lautet, wann immer es der Anlaß oder die Sache erfordern*“.⁵ Mit Recht darf man dieser durchaus allzu ‚allgemeinen deutschen Hochlautung‘ entgegenhalten, daß in den genannten Werken eine durch die Medientechnik manipulierte Sprache zugrunde gelegt wurde, nämlich die der Rundfunksprecher, die auf größtmögliche Verständlichkeit ausgerichtet ist. Sie stellt aber nur eine Stufe im farbigen Spektrum der Ausdrucksmöglichkeiten des täglichen Sprachgebrauchs dar. Im Kunstgesang gelten neben dem Aspekt der Kommunikation durchaus historische und künstlerisch überhöhende Dimensionen. Ein Wandel der Aussprachegewohnheiten geht auch an der sängerischen Gestaltung nicht vorbei, sie bewegt sich bewußter und daher auch konservativ langsamer. Änderungen sind nicht ausgeschlossen, wobei „*Sprachwandel . . . keineswegs Sprachverfall [ist], wie überhaupt ‚richtig‘ und ‚falsch‘ innerhalb des Sprachlebens keine logischen Kategorien darstellen*“.⁶ Das Modell einer Höchstnorm, einer Idealform, ist als Maßstab richtig und wichtig, auch wenn es nicht immer realisiert werden kann. Das Bewußtsein, daß für den Gesang eine hohe Stufe der Lautung erreicht werden soll, drückt Christoph Bernhard schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts so aus (S. 36, §§ 26–29):

Cantar . . . d'affetto ist eine nur den Sängern zustehende *Manier*, weil selbige nur allein einen *Text* für sich finden. . . .

Sie bestehet aber darinnen, daß der Sänger fleißig den *Text* beobachtet und nach Anleitung [desselbigen] die Stimme moderiert.

Solches geschieht auf zweyerley Weiße, einmahl in Beobachtung der bloßen Worte, zum andren in Anmerckung ihres Verstandes.

Das erste bestehet in rechter Aussprache der Worte, die er singend fürbringen soll, dannenhero ein Sänger nicht schnarren, lispeln, oder sonst ein böße Ausrede haben, sondern sich einer zierlichen und untadelhaften Aussprache befleißigen soll. Und zwar in seiner Muttersprache soll er die zierlichste Mund-Arth haben, so daß ein Teutscher nicht Schwäbisch, Pommerisch [etc.], sondern Meißnisch oder der Red-Arth zum nächsten rede, und ein Italiener nicht *Bolognesisch, Venedisch, Lombardisch*, sondern *Florentinisch* oder *Römisch* spreche.

⁴ Siebs, 1969, S. 151.

⁵ E.-M. Krech, 1961, S. 23.

⁶ Ebd., S. 36.

Gesang und Textverständlichkeit

Th. Siebs vergleicht lautreines Singen mit Intonationssicherheit:

Mit demselben Recht wie vom Sänger Reinheit der musikalischen Tonstufen, darf von ihm beim Kunstgesang auch Reinheit der Laute gefordert werden. Für die Vokale gilt diese Forderung womöglich noch in stärkerem Maße. ... Ausgenommen bleibt die Höhenlage der Frauenstimme über f', in der die Vokale ihr Eigengepräge verlieren und sich der a-Farbe annähern.⁷

Hier ist die Frage der geforderten Textverständlichkeit mit angesprochen, die beim Kunstgesang unterschiedlich bewertet wird: vom extremen Standpunkt, es sei ja gleichgültig, was ein Sänger singe, wichtig sei nur, daß er schön singe, bis zum unermüdlichen Daraufbestehenwollen, daß der Chorsopran bis in die höchsten Höhen jeden Vokal ‚richtig‘ singt und jeden Konsonanten spuckt. Realistischer ist, daß im großen, akustisch ungünstigen Raum, im Klangrausch eines romantischen Symphonie- oder Opernorchesters, im komplizierten vielstimmigen Satz sowie in extremen Stimmlagen aus physiologischen Gründen vom Sänger oder Chor kaum erwartet wird, daß der Hörer jedes Wort versteht. Jedoch soll auch in der Klangfülle Plastizität erreicht werden. Sobald sich aber die akustische Balance ändert, der Sänger in einer angenehmen Lage singt – sei es im Rezitativ, in der sparsam instrumentierten Arie, im Lied oder durchsichtigen a-cappella-Satz, auch durch aufnahmetechnisch erleichternde Bedingungen auf Schallplatte oder in der Rundfunkaufnahme –, will der Hörer den Text nicht nur an der Abendkasse kaufen oder auf der Plattenhülle nachlesen müssen. Gesangschulen arbeiten oft mit Vokalmodifizierung zum Register- und Lagenausgleich. Das Urteil A. Camillis jedoch, einem bedeutenden Forscher und Phonetiker der italienischen Sprache, ist heute hoffentlich nicht allgemein gültig:

I cantanti son soliti prendersi in fatto di pronuncia molte libertà (difficilmente classificabili), credendo così di destare maggior interesse, ma effettivamente redendo spesso incomprensibile ciò che cantano. Certi maestri di canto credono fermamente che per cantar bene occorra deformare le articolazioni!⁸

Sprachverständlichkeit wurde von den Meistern der Barockmusik ebenso gefordert wie von Richard Wagner im 19. Jahrhundert oder von zeitgenössischen Komponisten. Aus der Zeit der Wiener Klassik soll Johann Adam Hiller sprechen: „*Gut gesprochen ist halb gesungen*“; und wenige Seiten später:

Von allen Absichten, die ein Sänger haben kann, würde keine einzige erreicht werden, wenn seine Worte nicht verstanden würden. Wenn demnach eine reine, deutliche, und dem Gesange nicht nachtheilige Aussprache eine der vornehmsten Pflichten eines Sängers ist, so hat derselbe um sovielmehr seine Aufmerksamkeit darauf zu richten, je größer und weitläufiger der Platz ist, auf welchem er singt.⁹

⁷ 1969, S. 151.

⁸ *Pronunzia*, § 62 und Anm. 13. *Sänger nehmen sich bei der Aussprache gewöhnlich viele, nur schwer einzuordnende Freiheiten heraus. Dadurch meinen sie wohl, größeres Interesse zu erregen. In Wirklichkeit bewirken sie aber oft, daß das, was sie singen, unverständlich bleibt. Manche Gesangslehrer glauben fest, daß man die Artikulation einstellen müsse, um gut zu singen!* [NB. Die Übersetzungen ins Deutsche stammen von mir.]

⁹ 1780, Kap. 1, § 1, S. 25, und Kap. 6, § 4, S. 9.

Textverständlichkeit war immer wieder Gegenstand der Ermahnung von Komponisten an die Interpreten, aber auch Forderung an jene, und beeinflusste die Kompositionsweise gerade der liturgischen Texte, die ja den Hauptteil der lateinischen Vokalmusik ausmachen. Vom Tridentinischen Konzil (1545–1563) und in verschiedenen Enzykliken der Päpste bis zum II. Vatikanischen Konzil wurde dieser Aspekt in der katholischen Kirche stets im Zusammenhang mit der besonderen Würde der Liturgiesprache betont. So muß auch für die gesungene Kultsprache die Höchstnorm als Modell der Aussprache wie für den Kunstgesang gelten.

Gute Aussprache auch für den Laiengesang

Die Beschäftigung mit angemessener Lautung darf also keineswegs nur Privileg und Pflicht des professionellen Musikers sein. Jede Arbeit mit einem Laienchor, der in Kirche und Konzertsaal singt, wird dieselben Fragen aufwerfen. Die praktische Aufführung muß künstlerischen Ansprüchen genügen, wobei der Maßstab das Mögliche und Erreichbare sein wird. Die besondere Rolle der Gesangsbildung von Laien war oft vordringliches Thema der Pädagogen. Der Gesang sei die Sprache des Gefühls, schreibt Ferdinand Schultz, Stimmbildung und Anleitung zu deutlicher Aussprache des Textes diene der Gemütsbildung, sei Hilfsmittel zur Charakterbildung oder sogar einer nationalen und religiösen Bildung förderlich. Einführung in das „kunstgemäße Singen“ befürwortete auch der bedeutende Philologe und Pädagoge Friedrich August Wolf (S. 142):

Es gehört durchaus zu den wichtigsten Aufgaben echter Staatsweisheit, wie durch reine, richtige Aussprache und schönen Vortrag in der Muttersprache die gemeinsame Cultur der weit verbreiteten Deutschredenden befördert werden könne. Und keineswegs eine nur verschönernde, an der Aussen- seite glättende Cultur. Von hier aus vielmehr muss wahre, alle Gemütskräfte des Menschen mächtig ergreifende Bildung hervorgehen, wenn Energie und Anmuth der Rede in angemessenen Sprachtönen sich mittheilen lernen, und durch solchen Ausdruck ihren eigenen inneren Gehalt erhöhen.

Unsere Zeit denkt sicher nüchterner. Darf man aber vergessen, daß durch die neuen Aufnahmetechniken jede Nachlässigkeit stets reproduzierbar und so vervielfältigt wird?

LATEIN – SPRACHE DER KUNST UND DES KULTS

Eine Sprache der Kunst und des Kults *par excellence* ist das Latein. Sie ist es, die in allen abendländischen Kulturen von den Anfängen der Kunstmusik bis heute eine unübersehbare Fülle von Kompositionen angeregt hat. Viele unserer kostbarsten Schätze – Palestrinas *Missa Papae Marcelli*, Monteverdis *Marienvesper*, Bachs *Hobe Messe h-moll*, Mozarts Kantate *Exultate, jubilate*, Beethovens *Missa solemnis*, Verdis *Messa da Requiem* mögen als Assoziationsanregung genügen – sind Werke in lateinischer Sprache. Daneben sollen auch weltliche Werke nicht vergessen werden, vom meist lateinischen Jesuitendrama des 17. und 18. Jahrhunderts bis zur *Achten Symphonie* Gustav Mahlers oder Strawinskys *Ödipus Rex*.

Der Interpret muß sich um gute und beste Lateinaussprache bemühen. Zunächst scheint der Umgang mit lateinischer Sprache wenig Probleme zu bereiten. Irgendwie ist sie manchem von Kirche, Konzert, Radio und Schallplatte im Ohr, einige haben sie noch in der Schule gelernt. Die Begriffe ‚traditionelles deutsches Kirchenlatein‘, ‚klassische Aussprache‘ und ‚italienisches Latein‘ sind geläufig. Fremdwörter und Fachsprachen etwa der Philologie oder Medizin geben den Eindruck, daß wir noch direkten Zugang zum Latein haben. Dieser Unbefangenheit werden jedoch zunehmend die Grundlagen entzogen. Latein als lautgewordene, klingende ‚Sprech- und Singsprache‘ ist in dem Bereich, wo sie am längsten erfahrbar war, weitgehend geschwunden. Seit der Liturgiereform des II. Vatikanischen Konzils (1962–1965) ist sie als vielgeübte Kultsprache der katholischen Kirche und Gemeinde nahezu versiegt und wird dort nur noch selten, entweder in der Form des Gregorianischen Chorals oder des mehrstimmigen Chorgesangs, an wenigen Kirchen und nur zu besonderen Anlässen gepflegt. Auf dem Weg aus der allgemeinen Kultsprache der Kirche in die Kunstsprache des Konzertsaals geht die fast umgangssprachliche Vertrautheit verloren, gleichzeitig wächst der künstlerische Anspruch.

Der Lateinunterricht an den Gymnasien geht mit den veränderten Studienbedingungen für einige Fachrichtungen zurück; es gibt in den meisten Bundesländern keine Unterscheidung mehr von Großem und Kleinem Latinum. An den Schulen wird weitgehend eine ‚klassische Aussprache‘ gelehrt, aber ganz ungenau und eher unbewußt. Was in der Musik im Konzert, im Radio oder von der Schallplatte klingt, kann den aufmerksamen und unterscheidungsfähigen Hörer meist nur verwirren. Deutsch ausgesprochenes Latein erscheint recht unterschiedlich mit und ohne stimmhaftem S, mit langen geschlossenen oder kurzen offenen Vokalen bei denselben Wörtern. Der eine läßt *gra-zia*, der andere *gra-ti-a* singen, zwei aufeinanderfolgende Vokale werden verschliffen oder mit hartem Glottisschlag getrennt, ja manchmal erscheinen divergierende Versionen auf derselben Schallplatte, in ein und demselben Musikstück. Die Aussprache des Lateins wird, wie der Leser ja wohl weiß, recht unsicher gehandhabt. Im Grunde ist jeder auf das Wenige angewiesen, was er vielleicht in der Schule, sicher nicht im Hinblick auf künstlerische Gestaltung, oder zufällig bei einem Dirigenten gelernt hat, der aber meist selbst kaum präzise Auskünfte geben kann, warum etwas so ausgesprochen werden muß. Informationsmöglichkeiten gibt es nur ganz spärlich (ausgenommen die ‚klassische Aussprache‘, über die es viel und aufschlußreiche Literatur gibt). Lexika und Grammatiken für den Schulgebrauch nennen nur auszugsweise und seit einigen Jahren lediglich für das klassische Latein Ausspracheregeln. Auch in Werken zur Kirchenmusik finden sich, wenn überhaupt, nur wenige, lückenhafte Hinweise.

Schrift und Laut; Grundzüge eines Modells der lateinischen Hochlautung

Wie kommt es nun zu solchen Unsicherheiten der Aussprache? Der erste und wichtigste Grund ist, daß Schrift und Laut in keiner Sprache des Christlichen Abendlandes identisch sind. Das lateinische Alphabet hatte schon für die Sprache Latiums, der Region um Rom, nicht genügt; um so weniger ist es für die modernen Sprachen eindeutig. Daß Schrift und Sprechsprache stark voneinander abweichen, ist uns vom Englischen und Französischen eher bewußt als vom Deutschen, mit dem wir täglich Umgang haben. Ein kleines Beispiel soll die grundsätzliche Diskrepanz illustrieren: *schleichen* hat 10 Buchstaben, erklingt im Sprechen aber mit

6, ja meist, bei starker Abschwächung der Endsilbe, nur mit 5 Lauten: [ˈflæçən]. Eine zehnlautige Aussprache kann sich jeder selbst ausmalen. Daß Rechtschreibung mühsam erlernt werden muß, wissen wir noch von den ersten Schuljahren.

Jede Sprache benützt und deutet das Alphabet nach ihren eigenen Gegebenheiten und Erfordernissen, „denn überall ist der Laut das Ursprüngliche, die Schrift das Spätere“.¹⁰ Beim Latein, das nicht mehr als Nationalsprache existiert, muß eine Schriftsprache zum Erklären gebracht werden. Auf das Geschriebene wurden und werden allgemein die nationalsprachlichen Systeme übertragen. Traditionen treten modifizierend dazu. Aus diesen können aber weitere Ambivalenzen entstehen, wie beim deutsch und italienisch gesprochenen Latein später ausführlicher gezeigt wird. Bei der Umsetzung des eigenen Aussprachesystems auf das Latein steht ein Grundsatz fest: Es werden nur Laute und Gesetzmäßigkeiten eingesetzt, die in der Nationalsprache vorhanden sind. Negativ gesagt, der Deutsche wird nicht, wie etwa dem Engländer möglich, ein [θ, ð] (*TH*) oder [w] (*Double-U*) verwenden, auch ein weiches, stimmhaftes [ʒ] wie im Französischen stehen ihm für die eigene Sprache nicht zu Gebote. Dafür hat er z. B. ein langes und kurzes Ü [y:, Y] und Ö [ø:, œ], ein CH [ç/x] und Z [ts] zur Verfügung, die jenen nicht gleichermaßen im Munde liegen.

Der Versuch, ein Modell für eine Höchstnorm zu finden, wird also die immanenten Schwierigkeiten, aber auch die besonderen Möglichkeiten der Systemübertragung untersuchen und berücksichtigen, dabei die historischen Entwicklungen klärend aufzeigen und doch vom heutigen Sprachgebrauch ausgehen – vergleichbar der deutschen Hochlautung, die keine regionale und historische Eingrenzung für die künstlerische Rezitation von Texten so verschiedener Dichter wie Gryphius, Klopstock, Goethe, Schiller, Hölderlin oder Heine kennt. Es ist auch nicht ausgeschlossen, daß selbst innerhalb eines Systems, z. B. der ‚deutschen Aussprache‘, Möglichkeiten einer Wahl vorhanden sind, die aber jeweils einem zusammenhängenden, logischen System zugeordnet werden können.

DIE ITALIENISCHE AUSSPRACHE DES LATEINS – NUR EINE FRAGE VON ZISCHLAUTEN?

Daß sich bei der Übertragung des muttersprachlichen Lautsystems auf eine Sprache, die in grammatikalischer, lexikalischer und phonetischer Gesamtstruktur eine selbständige Einheit darstellt, Schwierigkeiten und Diskrepanzen einstellen müssen, leuchtet ein. Und beides, die Übertragung des nationalen Lautsystems wie Schwierigkeiten der Kompatibilität der eigenen Sprachstruktur mit der Schriftsprache Latein, gilt, wohlgemerkt, für alle Sprachen, auch für das Italienische! So wie es eine deutsche Aussprache des Lateins gibt, existieren eine italieni-

¹⁰ Siebs, 1969, S. 10.

sche, englische, französische, griechische, polnische und viele andere nationalsprachliche Lautungen, wo immer Latein zur gesamten Kultur der jeweiligen Sprachregion gehörte und gehört.

Für die Aufführungspraxis der lateinischen Vokalmusik heute nimmt die ‚italienische Aussprache des Lateins‘ eine immer größere Rolle in Anspruch. Doch was erklingt im Konzertsaal, im Radio, von der Schallplatte oder auch in der Kirche? ‚Italienisierendes Latein‘ ist oft eine schmeichelhafte Bezeichnung, die Realität läßt sich eher teutonisch zischend vernehmen. Dabei sind sich die deutschen Chordirigenten einig, daß „*auf die richtige Farbe*“, den „*rechten Pinselstrich*“ des Sprachklangs größter Wert gelegt werden müsse.¹¹ Ist der Klang der Sprache Mittler zwischen Wort und Musik, „*schmückt [er] es mit Musikalität*“¹², ist die Äußerung O. Ursprungs, daß trotz größter Sparmaßnahmen am Münchner Hof im 17. Jahrhundert doch ein paar italienische Sänger bezahlt wurden, weil „*man ein Radebrechen mit Italienisch ... im Süden Deutschlands, im Grenzgebiet Italiens, nicht ertragen [konnte]*“ (S. 123), ein Hinweis darauf, daß früher die Empfindlichkeit für authentischen Sprachklang erstaunlicherweise offensichtlich hoch war, so bleibt die heute ganz allgemeine Sorglosigkeit im Umgang mit ‚italienischem Latein‘ unverständlich. Dies um so mehr im Zeitalter der Medien und des Tourismus, in dem Aussprachefehler jederzeit wiederholt und vorgeführt, aber auch genauso vergleichend korrigiert werden können. Es ist sicher bedenkenswert, was H. Pleasants schreibt:

In the past twenty years modern airtravel has given a new incentive to linguistic accomplishment and to the mastery of diverse idioms. The singer, today, who confines himself to one language and one repertoire is a provincial.¹³

Er spricht von jenseits des Atlantiks; wieviel näher und leichter erreichbar ist uns etwa die Kultur, die Sprache und das Land Italien!

Im Umgang mit Englisch oder Französisch ist das Bewußtsein, daß die Aussprache eigene Gesetze und Schwierigkeiten hat, eher vorhanden. Das hat wohl hauptsächlich zwei Gründe, nämlich daß beide Sprachen auch mit dem Ziel, sich sprechend verständlich machen zu können, verbreitet an den Schulen gelehrt werden und daß Schrift- und Lautbild ganz offensichtlich stark divergieren. Dennoch läßt im allgemeinen auch die Behandlung dieser Sprachen in einer genauen Erfassung der Phonetik für den künstlerischen Gesang viele Wünsche offen. Um den Umgang mit der italienischen Sprache als einer dem Deutschen fremden Sprache mit eigenem, fremdem Lautsystem ist es noch viel übler bestellt.

Der Interpret und Italienisch

Zumindest Gesangstudenten sind an den Hochschulen gehalten, Italienisch zu lernen. Oft werden hier auch italienische Lehrer eingesetzt. Zu oft sind sie zwar Lehrer für die Fremdspra-

¹¹ J. Fudge, S. 15 f.

¹² F. Paepcke, S. 107.

¹³ S. 242. *In den letzten zwanzig Jahren gab der moderne Luftverkehr neuen Anreiz, verschiedene Sprachen zu lernen und zu beherrschen. Der Sänger von heute, der sich auf eine Sprache und ein Repertoire beschränkt, ist provinziell.*

che Italienisch, doch selten auch Lehrer einer Aussprache, die einerseits den Kontrast einer deutschen und italienischen Phonetik beschreibt, andererseits speziell sängerische Aspekte berücksichtigt. Die allergrößten Regeln werden erklärt, Übungsbuch wie -stoff sind ganz auf nützliche Alltagsbedürfnisse eingestellt. So lernt der angehende Sänger vielleicht, wie er eine Fahrkarte kaufen kann, aber kaum etwas von den relevanten phonetischen Fakten, die das Italienische vom Deutschen unterscheiden. Viele Italiener wie Deutsche meinen, ihre Sprache „werde so gesprochen, wie sie geschrieben wird“, in Standard- oder Hochlautung haben sie nur selten nähere Einsicht. So spricht der Südtaliener dem ratsuchenden Sänger unverdrossen [tʃjèlo] statt [tʃèlo] vor und weist vielleicht fälschlich noch darauf hin, daß es eigentlich gar keine italienische Aussprache an sich, keine Standard- oder Hochlautung gebe. Angehende Dirigenten sind überhaupt nicht verpflichtet, Italienisch zu lernen und wissen oft nicht einmal Wörter der Musikterminologie richtig auszusprechen (z. B. *più*, *semplice*, *sempre*).¹⁴

Es ist also eine weit verbreitete Tatsache, daß Sänger von den deutschen Hochschulen entlassen werden mit ausgeprägtem Sinn für die Wichtigkeit, Deutsch in Klang und Sinn stets genau zu erfüllen; das Bewußtsein dafür, daß Italienisch und auch die anderen, uns oft so naheliegenden Sprachen der Vokalkompositionen denselben Respekt und dieselbe Aufmerksamkeit verlangen können, ist jedoch höchst unterentwickelt. Besonders beim Italienischen herrscht ein geradezu naiver Glaube, die Aussprache sei ohne Fehl und Tadel, solange [tʃ] und [dʒ] nur an die richtige Stelle gesetzt werden. Daß der Sänger meist einen tüchtigen ausländischen Akzent hat, der auch mit dem musikalischen Duktus und Ausdruck kollidieren könnte, scheint außerhalb seiner Einsicht.

Es ist beklagenswert, daß sich diese Diskrepanz nur allzu oft selbst bei den prominentesten und ausgezeichnetsten Künstlern zeigt, die der deutschen Sprache höchste Delikatesse und größtes Zartgefühl entgegenbringen, sie ausdrucksvoll, nuanciert interpretieren. Muß extra daran erinnert werden, wie schnell das deutsche Ohr beleidigt ist, wenn ein Ausländer etwa in einem Passionsrezitativ einen der vielfältigen und schwierigen deutschen E-Laute verwechselt, ihn zu lang oder zu kurz, zu geschlossen oder zu offen, zu hell oder zu dunkel singt? Hier ist unsere Toleranz recht klein; wie können wir sie für uns selbst dann erwarten und uns bei einer Fremdsprache Fehler zugestehen? Sicher muß der Interpret von Vokalmusik sich der einfachen Wahrheit öffnen, die schon J. A. Hiller formulierte:

¹⁴ Sowohl Siebs, 1969, als auch der Aussprache-Duden lassen uns für die genannten Wörter [*piu*, *sèmpre*, *sèmplice*] im Stich. Beide geben für *più* nicht korrekt [piu:], nämlich mit langem statt kurzem U an. Auslautender Vokal, auch wenn er betont ist, am Ende eines Satzes oder einer Sinnphrase ist im Italienischen stets kurz zu sprechen, z. B. *non più* [nom 'piu]; deshalb verlangt die italienische Standardaussprache nach *più* die ‚syntaktische Verdopplung‘, d. h. daß ein einfacher anlautender Konsonant des unmittelbar folgenden und immer eng verbundenen Wortes gelängt ausgesprochen werden muß, z. B. *più forte* [piuʃfòrte]. Nur der Duden gibt *sempre* und *semplice*, schreibt aber für beide initiales stimmhaftes S, bei *sempre* gar als Schluß-E das Schwa [ə]. Daß die Mehrzahl der deutschen Rundfunksprecher, deren Aussprachegewohnheiten ja weitgehend für den Aussprache-Duden zugrunde gelegt sind, diese falsche — ‚richtig deutsche‘ — Aussprache auch heute noch haben, ist kaum zu glauben; für den Musiker dürfte sie jedoch überhaupt nicht akzeptabel sein.

Hier sei noch vermerkt, daß weder Siebs noch Duden wirklich verbindlich sind, vergleichbar mit der (rechtlichen!) Entscheidungskraft des Rechtschreibe-Dudens, sondern allgemein verbreitete Normen, begründete Empfehlungen geben. Siebs konnte sich aber mit seinen Angaben zur ‚höchsten Form der Aussprache‘ im künstlerischen Bereich als maßgeblich durchsetzen.

Ein jeder Sänger singt am liebsten in seiner Muttersprache, der deutsche in der deutschen, der italiänische in der italiänischen u. s. f. Der Kirche wegen ist aber doch eine Bekanntschaft mit der *lateinischen* Sprache jedem Sänger nöthig. Zur Erlernung der *italiänischen* Sprache ist ein deutscher Sänger, der bemerkt seyn will, mit allem Ernste zu ermuntern. Die große Revolution, da im Gesange die deutsche Sprache an die Stelle der italiänischen treten soll, ist vielleicht in Deutschland nicht unmöglich; aber so nahe bevorstehend ist sie doch nicht, daß ein Sänger mit der deutschen Sprache allein Aufsehen zu machen hoffen dürfte. Es ist auch so schwer nicht, mit der italiänischen Sprache bekannt zu werden. Wenn man etwas vom Französischen und Lateinischen weiß, so hat man die italiänische Sprache schon halb begriffen.¹⁵

Deutlicher bezieht sich Chr. Bernhard auch auf die korrekte Aussprache (§§ 29/30, S. 36 f., H. v. m.):

Soll er aber anders als in seiner Muttersprache singen, so muß er dieselbe Sprache zum aller wenigsten **so fertig und richtig lesen, als diejenigen, welchen solche Sprache angehören ist.** ...

Das andere ist der Verstand der Wortte, und ist noch viel nothwendiger, als das Vorige. Dannenhero zu beklagen, daß, da ein Sänger zum wenigsten neben seiner teutschen oder Muttersprache, auch die Lateinische und Italienische Sprache, wo nicht wohl gar können, jedoch ziemlich verstehen solte, dennoch die allerwenigsten sich um derselben eigentl(iche) und gründliche Erlernung bekümmern.

Im einzigen mir vorliegenden deutschsprachigen Handbuch der italienischen Aussprache für Sänger nimmt F. Sieber in der Einleitung auch die Gesanglehrer in die Pflicht (H. v. m.):

Für den Gesanglehrer ist es unumgänglich nothwendig, daß er wenigstens der Aussprache und des Verständnisses eines italienischen Textes mächtig sei, um seinem Schüler über das Eine wie das Andere genaue Auskunft geben zu können. Doch auch hier **sieht es oft**, selbst wo das Studium anderer Sprachen zu einem ungefähren *Verstehen* der Textworte verhilft, **mit der eingehenden Kenntniß der richtigen Aussprache sehr übel aus.** Man wende nicht ein, daß der deutsche Gesanglehrer sich nicht um italienische Texte zu kümmern und den Schüler nur in deutscher Sprache singen zu lassen brauche!

Latein und Italienisch

Ohne wirkliche Kenntnis der italienischen Phonetik ist kein Latein *all'italiana* möglich. Ein kleines Vorurteil sei noch angesprochen, nämlich daß jemand, der Latein kann, Italienisch in Sprache und Aussprache sozusagen griffbereit habe. F. Brittain führt dazu aus:

The Italian language does not, as is sometimes imagined, come almost automatically to the person who knows a moderate amount of Latin, or even to the Latin scholar. Still less does its pronunciation do so ... **Italian pronunciation is not merely, or even primarily, a matter of 'chees and chaws', even though these are what first strike the ear of those who are unfamiliar with the language.**¹⁶

Auch er kann in einer ‚italienisierenden‘ Aussprache des Lateins nur eine hilflose Parodie sehen, die er für den allgemeinen nationalen Gebrauch in England ablehnte und vielleicht auch – erfolglos – verhindern wollte. Auf dem Konzertpodium hat eine solch fehlerhafte

¹⁵ 1780, Kap. 3, § 9, S. 29 f.

¹⁶ S. 86. H. v. m. *Die italienische Sprache beherrscht jemand, der etwas Latein kennt oder auch Altphilologe ist, keineswegs automatisch, wie manchmal angenommen wird. Noch weniger beherrscht man automatisch ihre Aussprache ... Italienische Aussprache ist nicht nur oder gar primär eine Frage des ‚Zischens und Kauens‘; auch wenn dies das erste ist, was ein mit der Sprache nicht vertrautes Ohr wahrnimmt.*

Aussprache sicher keinen Platz. Und doch muß zugestanden werden, daß viel innere Bereitschaft, Erkenntniswillen und Gewissenhaftigkeit nötig sind, sich beim vertrauten Schriftbild der lateinischen Sprache zu echt italienischer Aussprache zu überwinden, wo sie, aus welchen Gründen immer, gefordert ist!

Für das Latein gibt es keine Kontrollinstanz *native speaker*: Jede Sprachregion hat ihre eigene Sprechform, ihr Latein. Die Geschichte der universell und über die Jahrhunderte benützten Sprache Latein ist zugleich der Grund für die Probleme, die heute bei deren Aussprache entstehen. Wer diese also verstehen will, muß die immense Bedeutung der oft als ‚tot‘ bezeichneten Sprache in der Geschichte des Abendlandes erfassen: 2000 Jahre sind für die Menschheit und ihre Kultur eine gewaltige Zeitspanne. Dem Leser möchte ich in aller Kürze einen größtmöglichen Überblick geben, und so lade ich ihn bildlich gesprochen ein, ins Flugzeug zu steigen zum *Rundflug 2000 – 2000 Jahre Latein und Europa*.